


akademia
polskiego
filmu


WarszawaŁódź


Kraków


Wrocław


Kino MUZ

















AKADEMIA POLSKIEGO FILMU

HISTORIA POLSKIEGO FILMU

ORGANIZACJA

PL - Strona główna

HISTORIA POLSKIEGO FILMU

ARTYKUŁY

HISTORIA

FILMY

REŻYSERZY

SCENARZYŚCI

AKTORZY

OPERATORZY

KOMPOZYTORZY

STUDIA FILMOWE

KSIĄŻKI

SŁOWNIK FILMU

PLEOGRAF

ARTYKUŁY


ARCHIWUM WYKŁADÓW

Artykuły


"Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu", nr 2/2016

Św. Performer

Anna Taszycka



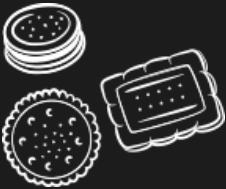
Inspiracją do napisania tego tekstu jest film w reżyserii Łukasza Rondudy i Macieja Sobieszczańskiego *Performer* (2015). Poprzez analizę porównawczą ze starszym o prawie 40 lat filmem Witolda Leszczyńskiego *Rekolekcje* (1977) chciałabym spróbować wskazać jego miejsce w historii polskiego kina. Mam zamiar także przeanalizować, na czym polega interdyscyplinarność obu dzieł i jakie niesie ze sobą konsekwencje dla ich odbioru.



Oskar Dawicki w filmie "Performer"

źródło: Wajda Studio

Oryginalność i osobliwość *Performera* sprawia, że jest on niełatwy w klasyfikacji, wymyka się znanym kategoriom i jedynie do pewnego stopnia jest dziełem konwencjonalnym: poprzez poddanie się rygorowi filmu fabularnego z jego prymatem dla opowiadanej historii, jednocześnie wciąż pozostaje z ducha awangardowy; definiując jego tożsamość, należy go raczej umiejscowić na pograniczu klasycznego filmu fabularnego i filmu tworzonego przez artystów sztuk wizualnych. Ronduda nazywa *Performera* *filmem granicznym*, należącym do trzech odrębnych porządków: kina konceptualnego, kina art-housowego oraz

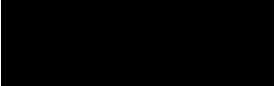



Pliki Cookies

Informujemy, że w ramach serwisu internetowego Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej stosujemy pliki cookies. Korzystanie z witryny www.akademiapolskiegofilmu.pl bez zmian ustawień oznacza, że akceptują Państwo otrzymywanie tych plików. Jednocześnie informujemy, że mogą Państwo w dowolnym momencie zmienić ustawienia dotyczące plików cookies. Szczegółowe informacje znajdują się w zakładce Zastrzeżenia prawne

nie pokazuj więcej tego powiadomienia

Fenomen POLSKIEJ SZKOŁY FILMOWEJ, prof. Piotr Zwierzchowski





Rozwój kina na ziemiach polskich w latach 1907-1914

kanal na YouTube

Wybrane artykuły

"Katyń" Andrzeja Wajdy: melodramatyczny afekt i historia

Elżbieta Ostrowska

"Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu", nr 1/2016

Sztuka wierności własnej wierności

Anne Guerin Castell

„Kwartalnik Filmowy” 1997, nr 18

„Nikt nie woła”

Rafał Marszałek

[w:] 50 lat Polskiej Szkoły Filmowej (DVD), Warszawa 2008

[https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/sw-performer/549\[2020-12-14 11:25:32\]](https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/sw-performer/549[2020-12-14 11:25:32])

kina fabularnego[2]. Hybrydowość i unikatowość formy są warunkowane przede wszystkim poprzez wybór głównego bohatera: jest nim artysta performer Oskar Dawicki, który w filmie gra Oskara Dawickiego[3]. Pozornie gest ten stanowi jedynie odzwierciedlenie rzeczywistości na wzór filmu dokumentalnego czy też popularnego obecnie paradokumentu; jednak *Performer* nie odbija rzeczywistości, jest raczej zwierciadłem sztuki i dopiero poprzez nią, w dalszej kolejności, odwzorowuje rzeczywistość. Dawicki gra w nim Oskara Dawickiego, ale nie samego siebie (choć granice pomiędzy rzeczywistością a kreacją są celowo zamazane i niewyraźne), a artystę performer, który chętnie posługuje się w swoich realizacjach figurą autoportretu, wprzęga we własne działania publiczność, jednak czasami ukrywa swoją tożsamość bądź też naśladuje kogoś innego. Mnożące się w filmie pytania o status tej postaci, a także wymieszane wątki autobiograficzne i fikcyjne utrudniają jednoznaczną klasyfikację dzieła. Pojawiają się kolejne wątpliwości: czy Dawicki jest w jakiejś części na ekranie sobą samym? Do jakiego stopnia czerpie z własnych doświadczeń? Czy też może na ekranie jest performerem w działaniu? A może performerem odegranym? Czy raczej pseudoaktorem? Albo performerem podszywającym się pod rolę aktora?

Jeśli poszukamy głębiej i powrócimy do lat 70., czyli do chwili narodzin sztuki performance w Polsce, okaże się, że uda nam się znaleźć duchowego ojca *Performer* nie tyle w obszarze historii sztuki, ile w obrębie kinematografii. Swoją strukturą, zanegowaną tożsamością, konstrukcją postaci głównego bohatera, ale także wymową, przypomina on inny polski film, dziś zapomniany: wymienione na samym początku tekstu *Rekolekcje* (1977) w reżyserii Witolda Leszczyńskiego. Podobieństwo pomiędzy tymi dziełami jest chwilami tak duże, że aż uderzające, wskazujące na swoistą, być może nieświadomą, kontynuację. Analiza porównawcza obu filmów pozwoli na uwypuklenie pewnych motywów nieobecných w *Performerze*, a wzbogacających jego odbiór poprzez umieszczenie nie tylko w tradycji i historii polskiego kina, ale i na linii rozwoju sztuki współczesnej.



Adam (Ryszard Cieślak) w filmie "Rekolekcje"

źródło: Fototeka FN

Performer stawia przed widzami pytania dotyczące tożsamości samego dzieła filmowego. Nie mamy bowiem do czynienia po prostu z filmem o sztuce. Nie jest to ani biografia artysty, ani biografia artystyczna. Nie można go zakwalifikować jako fabularyzowanego dokumentu ani jako dokumentalnej inscenizacji. Część tych wątpliwości pojawia się ze względu na sam wybór materii, w obrębie której porusza się film: sztuki performance. Wśród nielicznych portretów artystów w historii polskiego kina fabularnego, choć bywają to dzieła niezwykle (np. *Mój Nikifor* Krzysztofa Krauzego czy *Wojacek* Lecha Majewskiego), żaden z nich nigdy nie opowiadał w tak otwarty i całościowy sposób o sztuce performance. Oczywiście, ma to w dużej mierze związek z tym, że sam performance jest dziedziną stosunkowo młodą, datowaną na lata 60. i 70. XX wieku [4]. Nie ma więc jeszcze wypracowanych narzędzi krytycznych, które podpowiedzą, jak pisać o filmie niebędącym dokumentem, dotyczącym w tak bezpośredni sposób sztuki performance. W jaki sposób zmierzyć się z jego warstwą estetyczną? Jak ją ocenić, skoro sam performance wymyka się definicjom i w zasadzie co jakiś czas definiuje sam siebie na nowo[5]?

Autorzy przywołanej już przeze mnie książki *Kino-sztuka. Zwrot kinematograficzny w polskiej sztuce współczesnej* w szerszej perspektywie diagnozują przeobrażenia na styku polskiego kina i sztuki, być może nieco bardziej istotne z punktu widzenia sztuk audiowizualnych niż kinematografii. Jak piszą we wstępie: *W książce tej staramy się opisać nowe zjawisko artystyczne (...) Na czym ono polega?*

Najprościej rzecz ujmując, na przemianie twórców z pola sztuki współczesnej w reżyserów pełnometrażowego kina fabularnego. Na kręceniu przez nich narracyjnych, operujących emocjami, aktorskich filmów, skierowanych do kinowej, a nie tylko galeryjnej publiczności [6]. Kategorię pola autorzy przytaczają za Pierre'em Bourdieu ...jako dający się wydzielić obszar interakcji społecznych, w których umieszczeni są poszczególni jego aktorzy, ich pozycje oraz reguły zajmowania i wytwarzania relacji [7].

O ile bowiem związki kina, nazwijmy je artystycznego, z innymi rodzajami filmowymi – dokumentem czy animacją – mają już w polskim kinie swoją dynamikę i własną historię, o tyle bliska relacja sztuki współczesnej z filmem fabularnym, wraz ze specyfiką procesu jego powstawania (scenariusz, aktorzy, zespół filmowy, postprodukcja, wysoki budżet itd.), jest u nas zjawiskiem stosunkowo nowym, obejmującym maksymalnie ostatnią dekadę. W historii kina, także rodzimego, dużo więcej miejsca zajmują związki kina i literatury, a problematyka adaptacji doczekała się wielotomowych opracowań; natomiast obrazowi, nierozdzielnie przecież związanemu ze sztuką kinematograficzną, poświęca się dużo mniej wnikliwości i uwagi. Zjawiska takie jak np. działalność i eksperymenty Warsztatu Formy Filmowej w latach 70. (przypomnijmy: to z tego środowiska wywodzi się późniejszy zdobywca Oscara Zbigniew Rybczyński) traktowane są raczej marginalnie, a pozycja literatury, jeśli chodzi o intertekstualne relacje z kinem, wydaje się nadal dominująca. Ronduda i Majmurek na łamach *Kino-sztuki* zauważają, że zdiagnozowane przez nich zjawisko nabrało tempa m.in. poprzez instytucjonalne wsparcie finansowe: w 2011 Polski Instytut Sztuki Filmowej oraz Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie ustanowiły Nagrodę Filmową w wysokości 500 000 zł na produkcję filmu fabularnego dla artysty poruszającego się pomiędzy sztukami wizualnymi a kinematografią. Dało to dodatkowy impuls do działania.

Performer w ów zwrot kinematograficzny wpisuje się poprzez odważne, nowatorskie potraktowanie formy filmowej. Nie tylko porusza się po obszarze sztuki obcym kinematografii, ale i szuka nowego języka, także poprzez eksperymenty z estetyką dzieła filmowego, aby odnaleźć jak najwłaściwszy sposób przekazania prezentowanych przez siebie treści. W efekcie powstał film estetycznie spójny, na swój sposób konsekwentny. Owo poszukiwanie wspiera ciekawy zabieg formalny: w *Performerze* zostało umieszczonych wiele różnych dzieł sztuki, w dużej mierze film składa się z serii prac Dawickiego stworzonych bądź zrekonstruowanych na potrzeby tej fabularnej realizacji. Można go zatem także potraktować jako szczególnego rodzaju odmianę autobiografizmu filmowego. Są to prace: *Mowa jest srebrem* (2014), *Bez tytułu* (2002), *Drzewo wiadomości* (2008), *Akrobata* (2011), *Bałwan cytatów* (2004/2014), *Amaregddon* (2005/2014), *W grobie z kaskaderami* (2014), *Przelew* (2014), *Kradzież śmieci* (2014), *Pomocy!* (1999), *Urzędnicy sztuki* (1994/2014), *Okno życia* (2014), *Owoc smutku, warzywo spokoju* (2008), *Bez tytułu* (2002/2014), *Komin* (2014), *Brawo* (2014), *Rąs* (2014), *Trzy kropki* (2014), *Ostatni kadr z filmu* (2014). Ponadto w filmie znalazły się także prace innych artystów: grupy Azorro, której Dawicki był częścią (*Wszystko już było*, 2003), oraz performerów starszego od Dawickiego o pokolenie, Zbigniewa Warpechowskiego (*Marsz* 1984, *Champion of Golgota* 1979, *Poem* 1972, *Remis* 1984, *Rąs* 1981, *Krótkie love story z elektrycznością* 1979). Do postaci Warpechowski, który w filmie odgrywa rolę Mistrza, powrócę jeszcze w dalszej części tekstu. Ronduda wyjaśnia, że umieszczenie prac Dawickiego w filmie doprowadziło do tego, że w pewnym sensie stał się on także formą ich wystawy (może raczej należałoby doprecyzować: szczególnym rodzajem wystawy). Oprócz tego dzieła te oczywiście nadal funkcjonują w tradycyjnym obiegu artystycznym: galeryjnym, wystawienniczym, artystycznym [8]. Z kolei sam Dawicki uważa, że *Performer* powinien nosić tytuł *Mowa jest srebrem*, ponieważ dla niego fabularnie film opowiada o procesie tworzenia tej jednej, konkretnej pracy [9].



Mowa jest srebrem, fotos z filmu "Performer"

źródło: Wajda Studio

Struktura filmu zostaje więc niejako w podwójny sposób zachwiana: najpierw poprzez wprowadzenie postaci głównego bohatera odgrywanego przez Oskara Dawickiego, a następnie poprzez rozbijanie struktury filmu fabularnego w wyniku nieustannego odwołania do innych dzieł sztuki, co wymaga od przeciętnego widza znajomości konwencji nie tylko z zakresu kina, ale przede wszystkim z obszaru sztuki współczesnej, z uwzględnieniem performance'u.

Oprócz Dawickiego na ekranie pojawiają się także inne postaci, inaczej niż Dawicki i Warpechowski pozbawione imion, co sytuuje je raczej w kategorii figur niż pełnoprawnych bohaterów: na zasadzie kontrastu została wprowadzona postać innego polskiego artysty, Najdroższego, w którego wcielił się Andrzej Chyra. W przeciwieństwie do głównego bohatera, który ciągle zajmując się sztuką, nie potrafi jednocześnie przekształcić się, zgodnie z wymogami współczesnego rynku, we własnego menadżera, Najdroższy (przydomek, a w zasadzie określenie funkcji, symbolizuje pozycję artysty na rynku rodzimej sztuki) świetnie sobie radzi. Wydaje się jednak, że pomimo odniesionego sukcesu finansowego cierpi on na jakiś rodzaj duchowego braku: postać Oskara, do której ciągle powraca, staje się dla niego inspiracją, motorem do własnych działań; być może pod maską sprawnego artysty-menadżera możemy dostrzec symptomy wypalenia zawodowego, ale może przede wszystkim głębokiej egzystencjalnej pustki. Kolejną postacią, która pojawia się w filmie, jest Galerzystka, grana przez Agatę Buzek. Pełni ona rolę

szczególną, bo nie tylko wiąże naszego głównego bohatera z rynkiem sztuki, ale jest z nim również w relacji na gruncie prywatnym – jako jego partnerka. Paradoksalnie, to właśnie ona z racji swojej profesji próbuje artystę nakłonić do rezygnacji z własnej indywidualności twórczej na rzecz projektów, które będzie można z zyskiem wpruć w rynek sztuki. Galerzystce dodatkowo przypadła w udziale szczególna rola osoby wyjaśniającej artystyczne koncepcje Oskara – przedstawia jego prace Kolekcjonerowi sztuki, ale tym samym objaśnia je także nam, widzom. Rolę Kolekcjonera odgrywa najmłodszy z aktorów – Jakub Gierszał. Będąc pewną uproszczoną figurą, może być na płaszczyźnie symbolicznej odczytany jako wcielenie (niedojrzałego) rynku sztuki w Polsce. Młody, zamożny, ale także cyniczny, bezwzględny, egotyczny, dyktuje warunki powstawania (i hierarchiczności) dzieł sztuki. Wartą zauważenia, choć jedynie poboczną rolę odgrywa Anda Rottenberg, która w filmie pojawia się jako, nazwijmy ją, Śpiąca Kuratorka. Rottenberg w filmie śpi, a jednocześnie staje się częścią instalacji czy też akcji artystycznej polegającej na okradzeniu jej śmietnika.



Kolekcjoner (Jakub Gierszał) w filmie "Performer"

źródło: Wajda Studio

W *Performerze* trzy razy powtarza się scena, stanowiąca lejtmotyw filmu, w której Galerzystka prowadzi dialog z Kolekcjonerem, siedząc przed Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, w obecności niemego w zasadzie Dawickiego. Za każdym razem kamera śledzi innego z uczestników konwersacji, zmieniając punkt widzenia i każąc nam, widzom, zmierzyć się z innej perspektywy z opisem enigmatycznej sztuki performance, wraz z jej częstym wymogiem współuczestnictwa widza w procesie powstawania konkretnej sytuacji artystycznej. Zgodnie z przyjętą konwencją filmu fabularnego narracja przez większość czasu jest prowadzona z punktu widzenia głównego bohatera.

Pozostaje jeszcze jedna, niezwykle ważna postać, konieczna dla zrozumienia fabuły i wymowy filmu – wspomniany już pionier polskiej sztuki performance Zbigniew Warpechowski w roli Mistrza, który – podobnie jak Dawicki – kreuje na ekranie postać będącą odbiciem siebie samego^[10]. W filmie znalazły się wymienione przeze mnie zapisy wideo performance'ów samego Warpechowskiego, będące nie tyle rekonstrukcjami, ile raczej dokumentacją jego działań artystycznych z lat 70. i 80. Tu pojawia się kolejny wątek autobiograficzny – chociaż Warpechowski w filmie *Performer* jest umierający, co jest fikcją wymyśloną na potrzeby tej fabuły, to jednak jego rola jako nauczyciela dla Dawickiego jest autentyczna^[11].

Choć, jak już napisałam wcześniej, trudno mówić o sztuce performance w kinie, skoro na gruncie filmoznawczym brak wypracowanych odpowiednich narzędzi metodologicznych pozwalających na jednoznaczną klasyfikację dzieła, to film *Rondudy* i *Sobieszczańskiego* nie powstał w próżni. W tym miejscu odwołam się do filmu *Rekolekcje*. Analiza porównawcza obu filmów nie tylko osadzi *Performera* w historii polskiego kina, ale być może pozwoli po latach docenić zapomniany film Witolda Leszczyńskiego. *Rekolekcje* to trzeci film w dorobku reżysera, który po rewelacyjnie przyjętym *Żywocie Mateusza* (1967), według powieści norweskiego pisarza Tarjei Vesaasa pt. *Ptaki* (1957), w 1973 roku zrealizował uważany za nieudany obraz *Rewizja osobista* (1973)^[12], aby w dziesięć lat po sukcesie swojego debiutu zrealizować niezwykle ciekawe formalnie dzieło, po raz kolejny potwierdzając autorski charakter swoich dokonań.



Maria (Ewa Pokas) i Marek (Wojciech Pszoniak) w filmie "Rekolekcje"

źródło: Fototeka FN

Głównym bohaterem *Rekolekcji* jest reżyser telewizyjny i filmowy, dobiegający czterdziestki Marek (w tej roli Wojciech Pszoniak). Leszczyński wprowadził do filmu czytelne wątki autobiograficzne i autotematyczne, poszukując nowego wyrazu formalnego dla swojego dzieła: Marek zadebiutował dekadę wcześniej, jednak od tego czasu nie odniósł kolejnego, a oczekiwanego spektakularnego sukcesu. Autotematycznych elementów, rozbijających strukturę filmu fabularnego, jest w dziele Leszczyńskiego więcej: jedno z najważniejszych to kilka razy wplecione w fabułę fragmenty filmowe z debiutanckiego dzieła reżysera, czyli *Żywota Mateusza*. Gest przywoływania w kolejnym filmie swoich wcześniejszych realizacji jest w polskim kinie stosunkowo rzadki^[13].

Akcje *Rekolekcji* rozgrywa się w chwili, kiedy kariera zawodowa głównego bohatera, Marka, rozwija się znakomicie. Zajęty telewizyjnymi realizacjami reżyser może sobie pozwolić na luksusowe mieszkanie, piękny samochód, podróże. Pozornie wszystko jest w porządku. Doskwiera mu jednak wypalenie zawodowe, jego kolejny film fabularny ponosi porażkę, a bohatera dręczy brak sensu i celu w życiu. Czekając na spełnienie, które nie chce nadejść, nie zauważa, że tym, co wypełnia jego życie na co dzień, jest przede wszystkim dojmująca samotność. Ukochana kobieta Maria (Ewa Pokas) najpierw go wybiera, następnie zdradza, aby w końcu odejść, oskarżając o duchową pustkę i nieumiejętność okazywania uczuć i pozostawiając go samemu sobie w momencie głębokiego kryzysu^[14].

Postać Marka, z punktu widzenia którego opowiedziana jest akcja filmu, zostaje przedstawiona w kontraście do kontrabasisty Adama (Ryszard Cieślak), który w spektakularny sposób kończy karierę muzyka rozrywkowego, aby zająć się komponowaniem i wykonywaniem własnej muzyki. Warto dodać, że konfrontacja postaw bohaterów, gdzie jeden wybiera karierę i odnosi sukces, a drugi podąża drogą dochowania wierności wartościom, w które wierzy, jest charakterystyczna dla kina polskiego tamtego okresu, często pojawia się m.in. w nurcie kina moralnego niepokoju, ale nie tylko tam^[15].



Adam (Ryszard Cieślak) w filmie "Rekolekcje"

źródło: Fototeka FN

O podobieństwie pomiędzy *Performerem* a *Rekolekcjami* przesądza przede wszystkim wybór głównego bohatera: performerera Oskara Dawickiego, w przypadku filmu zwiastującego zwrot kinematograficzny w polskiej sztuce współczesnej, oraz aktora teatralnego Ryszarda Cieślaka (choć narracja nie jest prowadzona z jego punktu widzenia), w filmie, który powstał w latach 70., w czasach głębokiej przemiany polskiego kina[16]. Co prawda Cieślak nie gra samego siebie, a jedynie odtwarza postać artysty Adama, ale w oryginalnym sposobie jego kreacji aktorskiej można wskazać odbicie pomysłu Rondudy i Sobieszczańskiego. Cieślak to postać niezwykła, do dzisiaj owiany sławą, nieżyjący już aktor legenda; film Leszczyńskiego nadal, mimo że jest fabułą, pozostaje cennym zapisem jego talentu i metody pracy, jest chętnie przywoływany przy okazji artykułów o Cieślaku, również ze względu na bogatą dokumentację fotograficzną[17]. Jako młody chłopak aktor zawodowo związał się z Jerzym Grotowskim: najpierw z jego Teatrem 13 Rzędów w Opolu, przekształconym następnie w Teatr Laboratorium we Wrocławiu, stając się z czasem jedną z najważniejszych postaci tego zespołu teatralnego, uosabiając na scenie idee *teatru ubogiego*, opartego na fizyczności i ruchu. Za swoją pracę twórczą jako pierwszy aktor nieanglojęzyczny został w 1969 roku uznany w dorocznej ankiecie krytyków nowojorskich za najwybitniejszego aktora off-Broadwayu. Za role w pokazywanych w Nowym Jorku przedstawieniach *Księżę niezłomny*, *Akropolis* oraz *Apocalypsis cum figuris* zdobył nagrodę w dwóch kategoriach: jako *najwybitniejszy aktualnie twórca w dziedzinie teatru* i *aktor największych nadziei*[18].

Oparta na mocno zaakcentowanej cielesności aktorska metoda pracy Cieślaka, ściśle związana z koncepcjami Grotowskiego[19], do pewnego stopnia pozwala na porównania z rolą, jaką odegrał Dawicki w *Performerze*: poprzez oryginalność pracy twórczej oraz umieszczenie jednego medium wewnątrz drugiego – metod teatralnych czy działań w ramach sztuki performance w obrębie sztuki filmowej, co prowadzi do zderzenia tożsamości tych sztuk i w rezultacie do powstania nowej jakości, zmuszającej widza filmu fabularnego do podążania nieznana drogą, w obrębie poszukiwania nowych rozwiązań formalnych[20].



Adam (Ryszard Cieślak, drugi od lewej) i Maria (Ewa Pokas) w filmie "Rekolekcje"

źródło: Fototeka FN

Co ciekawe, w toku narracji *Rekolekcji* także mamy do czynienia ze swoistym performance'em, który wyznacza nowy kierunek w życiu Adama. Podczas koncertu w nocnym lokalu, w którym pracuje muzyk, występ zespołu i popisy wokalistki przerywa nagle głośny dźwięk budzika zawieszonego na ścianie, oznajmiającego wybitcie północy. Oto Adam rozpoczyna nowy okres, przedstawiając publiczności swój manifest, oświadcza, że całkowicie zmienia dotychczasowe życie: *Bardzo was wszystkich przepraszam, ale od tego właśnie momentu postanowiłem skończyć z tym akompaniamentem do rozpusty. Postanowiłem więcej nie grać takiej muzyki. Chciałbym grać dla was inną muzykę. Tylko tego jeszcze nie potrafię. Dlatego chciałbym się z państwem pożegnać.* Wokalistka Maria jako jedyna próbuje go powstrzymać, mówiąc: *Przestań się wygłupiać, robisz z siebie błazna.* Adam jednak podjął już decyzję. Po manifestie i zejściu ze sceny, którym to gestem, wywodzącym się rodem z teatru ubogiego, artysta niweluje podział na scenę i widownię, następuje przełomowy dla bohatera występ performance: w kręgu publiczności, klęcząc na podłodze, zamawia szampana, aby następnie teatralnym gestem pozbyć się błyszczącego scenicznego kostiumu[21]. Półnagi wlewa sobie napój wprost do gardła. Publiczność ogląda go w osłupieniu, nie ingerując, obserwując z dystansu, a jednocześnie w bliskości (poprzez brak sceny) w stosunku do artysty, który na jej oczach przeobraża się w kogoś zupełnie innego. Próby przywołania mężczyzny do *normalności* przez jego zleceniodawcę również nie odnoszą pożądanego skutku. Dla wzmocnienia efektu Leszczyński dokonuje jeszcze jednego, istic awangardowego zabiegu montażowego: po ucieczce z nocnego lokalu Adam nie trafia wprost na ulicę, jak moglibyśmy się spodziewać, ale stacza się po zboczach tuż nad brzeg morza. Gest ten znany jest z wielu wcześniejszych filmów awangardowych, np. można go spotkać u Mai Deren w filmie *At Land* (1941); przestrzenna niekonsekwencja w filmie fabularnym wprowadza konfuzję i przerywa proces projekcji-identyfikacji, wytrącając widza z wygodnej sytuacji odbiorczej, niejako domagając się od niego dodatkowego wysiłku interpretacyjnego. Po raz kolejny przekraczamy granice medium – tym razem podążając w stronę sztuki performance.

Pomiędzy *Performerem* a *Rekolekcjami* jest jednak zasadnicza różnica, nie polegająca jedynie na prawie czterdziestu latach, które dzielą oba obrazy: w filmie Leszczyńskiego zdecydowanie większa rola zostaje przypisana sferze duchowej, wynikającej bezpośrednio z kontaktu (czy poszukiwania) sacrum. Znaczący jest już sam tytuł filmu. W pierwszej scenie, kiedy poznajemy Adama, oglądamy go podczas solowego występu w kościele; dopiero później dowiadujemy się, że droga, jaką odbył kontrabasista, musiała być skomplikowana oraz pełna poświęcenia i wyrzeczeń. To dla niego moment triumfu, ale i duchowego uwznioślenia. Sacrum to droga, którą próbuje, dosyć niekonsekwentnie, podążać Marek – kiedy karze Marię za małżeńską zdradę, w tle słychać kościelne dzwony. W jednej z końcowych scen filmu, przed samobójstwem, słyszymy go wypowiadającego słowa modlitwy. Awangardowy, autematyczny zabieg wplecenia w treść *Rekolekcji* scen z *Żywota Mateusza* podkreśla dodatkowo doniosłość relacji pomiędzy człowiekiem a przyrodą, którą możemy rozumieć jako komunikację jednostki z Bogiem poprzez kontakt z naturą. Jednocześnie jest to także przywołanie figury Bożego pomyleńca na wzór jurodiwego, funkcjonującego pomiędzy światami. Postać Mateusza, głównego bohatera debiutu Leszczyńskiego, to bezpośrednio odzwierciedlenie jurodiwego, wywodzącego się z kultury rosyjskiej, do którego figury powrócę jeszcze w dalszej części tekstu. Mateusz jednak funkcjonuje w izolacji od cywilizacji, akcja *Żywota Mateusza* rozgrywa się niejako poza czasem. Marek, bohater *Rekolekcji*, żyje współcześnie, w pędzie nowoczesności, a poszukując sfery sacrum, jednocześnie w życiu codziennym zmaga się raczej z jej brakiem, który, jak się okaże, jest dla niego destrukcyjny.

W *Rekolekcjach* natura daje możliwość uwznioślenia, ale potrafi także ukarać. Symboliczną rolę odgrywają morze i deszcz; przy czym jest to rola podwójna: woda może przynieść odrodzenie, dodać sił, pełnić funkcję oczyszczającą, ale może również niszczyć – takiemu symbolicznemu odczytaniu możemy poddać postać Leszka (Zdzisław Wardejn), który pełni tu rolę społecznie nieprzystosowanego wariata (przyływa łodzią, niczym na statku szaleńców). Pojawienie się Leszka prowadzi do powstania symbolicznej triady: Adam będzie znajdował się w samym jej środku, pomiędzy Markiem a Leszkiem, co ukazuje go z jednej strony jako przegranego w rozumieniu tradycyjnej drabiny społecznej, ale i jednocześnie jako tego, który kieruje się w życiu stabilnym kompasem moralnym. Trójdzielnemu układowi możemy przypisać religijne konotacje, przywołane chociażby w postaci wizerunku Chrystusa i dwóch łotrów, gdzie rola o zabarwieniu chrystologicznym przypada oczywiście wybierającemu duchową ścieżkę Adamowi. Największym przegranym *Rekolekcji* ostatecznie okaże się Marek, który nie potrafi przejść oczekiwanej przemiany. Tytułowe rekolekcje w jego przypadku nie przyniosą rezultatu; od indywidualnej wrażliwości widza zależeć będzie odpowiedź na pytanie, dlaczego tak się stało.



Najdroższy (Andrzej Chyra) w filmie "Performer"

źródło: Wajda Studio

Pomimo braku konotacji religijnych w *Performerze* też możemy mówić o triadzie – w jej skład wchodzić będą Oskar, Najdroższy i Mistrz. Układ wydaje się hierarchiczny: Mistrz jest przewodnikiem dla Oskara, który z kolei staje się przewodnikiem dla Najdroższego. Na końcu filmu Oskar umiera, na progu śmierci jest także stary Mistrz. Najdroższy, sam duchowo niespełniony, nie może stać się niczym nauczycielem ani przewodnikiem duchowym, bowiem jego umiejętności są jedynie czysto powierzchowne, naskórkowe, polegają przede wszystkim na naśladownictwie. Przewodnikiem do sfery sacrum mógł dla Oskara stać się Mistrz – jedynie w tej postaci odnajdujemy uwspółcześniony wątek chrystologiczny (praca *Champion of Golgota*).

Postaci z filmu Leszczyńskiego noszą imiona znane ze Starego i Nowego Testamentu, ich wybór wydaje się nieprzypadkowy, ponieważ poszczególni bohaterowie zostają tym samym mocniej wpisani w tradycję chrześcijańską: Adam, Maria, Marek. Imiona te mogą także oznaczać potrzebę poszukiwania, dążenia do sfery sacrum. Adam pełni rolę duchowego przewodnika dla Marka, który pomimo odniesionych sukcesów zawodowych nie został artystą, choć takie przyświecały mu początkowo ambicje. Swoją drogę porzucił na rzecz materialnego statusu, który jednak nie przyniósł mu szczęścia. Widać to także w idyllicznych scenach konfrontacji z matką (Hanna Skarżanka): Marek tęskni do prostych przyjemności, ale jednocześnie nie potrafi już z nich korzystać. Symboliczna tęsknota za powrotem do łona matki jest oczywiście utopijna, a świadczyć może jedynie o eskapistycznej postawie Marka, który nie chce – albo raczej nie potrafi – się zmienić.

Ciekawą rolę odgrywa w życiu Marka służalczy Bodzio – pomocnik, asystent, człowiek od załatwiania spraw wszelakich. Wydaje się, że Bodzio przyjmuje swoją pomniejszą rolę ze względu na korzyści materialne i społeczne, jakie przynosi mu praca z Markiem (możliwość przejażdżki jego samochodem, piękne kobiety, imprezy towarzyskie). Okazuje się jednak, że motywacja Bodzia jest stricte duchowa, a dowiadujemy się o niej w chwili szczerości Marka, który przeprosza Bodzia za swoje zachowanie: otóż Bodzio wierzy w talent reżysera, do głębi poruszony jego debiutanckim filmem sprzed dziesięciu lat, nadal czeka na kolejne objawienie, które jednak nie nadchodzi. Postać Marka zyskuje naszą sympatię właśnie poprzez chwile szczerości, wtedy, kiedy odrzuca maskę, obnażając swoje prawdziwe pragnienia i potrzeby. Największym, ukrytym skarbem Marka okaże się w końcowej części filmu jego prywatne *Archiwum ludzkich myśli i uczuć*, gdzie niczym w osobliwej bibliotece Marek zgromadził wiedzę na temat najistotniejszych pojęć i kategorii. Pomimo pozorów porządku w archiwum składającym się z nagrań dźwiękowych panuje chaos; jak mówi Bodzio: *Tego zawsze tyle jest, że można się pogubić*. Możemy więc domniemywać, że pomimo stawianych pytań i gromadzonych skrupulatnie odpowiedzi Markowi nie udało się dotrzeć do sedna istotnych dla niego kategorii; być może stało się tak dlatego, że nie potrafił konsekwentnie wybrać własnej drogi, odrzuciwszy pozostałe możliwości. Być może zabrakło mu konsekwencji w działaniu czy po prostu hartu ducha.



Bodzio (Andrzej Precigs) i Adam (Ryszard Cieślak) w filmie "Rekolekcje"

źródło: Fototeka FN

Obecność elementów sakralnych w filmie wiedzie nas do jeszcze jednej interpretacji: ku figurze wybrańca bożego. Można ją opisać na różne sposoby, sięgając np. do historii św. Franciszka. Mnie jednak najbliższa postawie bohaterów obu filmów wydaje się postać jurodiwego, występująca (i opisana) w kulturze rosyjskiej. W jaki sposób można postać performera albo aktora teatru ubogiego porównać z figurą bożego pomyłka? Okazuje się, że podobieństwa pomiędzy bohaterami wybranych przeze mnie filmów a figurą jurodiwego są niezwykle intrygujące i pozwalają spojrzeć na bohaterów filmowych w szerszej perspektywie kulturowej poprzez rolę, jaką odgrywają oni społecznie. Jej użycie pozwoli nie tylko dostrzec nowatorstwo obu filmów, ale jednocześnie osadzić je w bogatej europejskiej tradycji kulturowej. Przyjrzyjmy się, w jaki sposób funkcjonowali jurodiwi w społeczeństwie i przede wszystkim co dzięki ich postawie otrzymywali inni.

Z książki Cezarego Wodzińskiego dowiadujemy się, że postaci jurodiwych często były otoczone legendą, we wzmiankach o nich pojawiały się niepełne, czasami sprzeczne ze sobą informacje[22]. Według *Słownika języka polskiego: j u r o d i w y j*, w Rosji: *człowiek nawiedzony, często skrywający pod maską głupoty i opętania mądrość i świętość*[23]. Wodziński pisze, że do dzisiaj nieznana jest liczba kanonizowanych rosyjskich jurodiwych. Wynika to po części z braku wiarygodnych, historycznych danych, ale także z powodów głębszych, związanych ze swoistością fenomenu jurodstwa, jego wieloznacznością, paradoksalnością i niepochwytnością[24]. Na przełomie XVII i XVIII wieku jurodiwi stali się plagą społeczną, a co za tym idzie, pojawiła się kolejna trudność z kategoryzacją, wynikająca z powszechności zjawiska i pojawienia się tzw. fałszywych jurodiwych. Mnie jednak nie interesuje historia jurodiwego, a skupię się wyłącznie na jego społecznej funkcji[25].

Skąd bierze się jurodiwy? Przede wszystkim często przychodzi skądinąd, co ma raczej poświadczać o jego szczególnym statusie pielgrzyma i gościa na tej ziemi[26]. *Przybywając tu z „zaświatów” – niekiedy z siłą meteora – żłobi lub rozwiera szczelinę w świecie. Jego inwazja niepokoi „świat”, naruszając jego spójność i stabilność, ale zarazem jurodiwy pozostaje właśnie ową szczeliną w świecie*[27]. Równie tajemniczy jak początek jest koniec jego żywota: *Jurodiwy z n i k a. I zwykle nie wiadomo, gdzie. Wiadomo, że gdzie indziej*[28]. Przywołajmy w tym miejscu postaci z obu filmów: Oskar w *Performerze* dokonuje ostatecznego wyboru, znika, zamieniając samego siebie w dzieło sztuki (*Mowa jest srebrzem*), czyli jednocześnie unicestwiając siebie jako artystę i zapewniając sobie nieśmiertelność pod postacią dzieła sztuki[29]. Dokąd po śmierci Marka pójdzie Adam z *Rekolekcji*? Tego nie wiemy, zakończenie filmu pozostaje otwarte. Wizualne podobieństwo do szaleńca bożego wydaje się jednak w przypadku tej postaci bardziej oczywiste niż w przypadku *Performer*a. W pamięci mamy bowiem także pierwszy film Leszczyńskiego *Żywoł Mateusza*, gdzie w tytułowym bohaterze nie musimy doszukiwać się figury jurodiwego, ponieważ Mateusz (Franciszek Pieczka) taką właśnie funkcję spełnia: poprzez swoją izolację, ubóstwo i nad wyraz rozwiniętą duchowość żyje bliżej Boga. Leszczyński przywołał więc w swoim wcześniejszym filmie figurę odpowiadającą figurze jurodiwego i możemy Adama, bohatera kolejnego filmu, traktować jako jeszcze jedno, następne jej wcielenie: być może trudniejsze do uchwycenia, poprzez umieszczenie akcji w czasach współczesnych, ale jednak nadal bardzo blisko strefy sacrum (pierwsza scena w kościele), w rozszczępieniu pomiędzy dwoma światami (jurodiwy jako postać, która posiada jednocześnie doświadczenia obu z nich).



Matis (Franciszek Pieczka) w filmie "Żywot Mateusza"

źródło: Fototeka FN

Tym, co właściwe dla jurodiwego, jest także obowiązek *urągania światu* – jurodiwy nie jest bowiem pustelnikiem, spełnia swoje posłannictwo, żyjąc wśród ludzi: *Aktywna strona szaleństwa Chrystusowego zawiera się w obowiązku „urągania światu”, czyli życia w świecie, wśród ludzi, demaskowania wad i grzechów silnych i słabych oraz ignorowania społecznych zasad zachowania. Co więcej: pogarda dla społecznych zasad zachowania stanowi coś w rodzaju przywileju i koniecznego warunku szaleństwa Chrystusowego, przy czym szaleniec Chrystusowy nie liczy się z warunkami miejsca i czasu, „urągając światu” nawet w świątyni Bożej, w czasie nabożeństwa*^[30]. Przekraczanie społecznie wyznaczonych granic jest więc warunkiem koniecznym dla nakreślenia tej figury, spełnionym (i niezwykle istotnym) w przypadku obu bohaterów-artystów.

Ciekawą cechą jurodiwego jest deklaracja własnej śmierci dla świata. Jurodiwy musi się przed światem obnażyć, być dla niego martwym, aby móc w nim funkcjonować. *„Próba nagości” jest wyzwaniem i dowodem radykalnym. Podejmuje ją wielu jurodiwych, a w sensie istotnym – podejmuje ją i zaświadcza o tym całym swym żywotem jurodiwy jako taki. Jurodiwy jest „martwy dla świata” znaczy tu: jest „nagi dla świata”*^[31]. Nagość ta, jak widać, jest bliska śmierci. Adam rozbiera się w scenie performance i odtańczone pozostaje już obnażony (choć nie fizycznie, dosłownie, a społecznie), odrzuciwszy wcześniejszy kostium, co na intermedialnym poziomie może być bezpośrednim odniesieniem do gry aktorskiej Cieślaka i odrzucenia kostiumu tradycyjnego teatru. W przypadku Dawickiego obnażenie nie ma związku z nagością, ma za to charakter ostateczny, ponieważ wiąże się w bezpośredni sposób ze śmiercią i przeobrażeniem cielesności bohatera.

Kolejną ważną kategorią wyznaczającą funkcję jurodiwego jest kategoria ciała. Przyjrzyjmy się jej tym bardziej, że jest podstawą działań zarówno w przypadku teatru Grotowskiego, jak i realizacji w obrębie sztuki performance. Jak pisze Wodziński: *Ciało to substancja świata. Świat to śmierć. Śmierć to ciało (...) Śmierć opisywana skrętnie przez hagiografów jest już tylko ornamentem żywota, potrzebnym wyłącznie do tego, by pozostawić jurodiwemu grobowiec (pomnik), który służy przede wszystkim za miejsce jego pośmiertnych cudów (...)* „umieranie dla świata” znajduje swój analogon w „umartwianiu ciała”. *Uchodzenie od świata, wyzwalanie się od śmierci odpowiada (...) odywanie się od ciała. Praktyki ascetyczne nie są więc nigdy w wypadku jurodiwych działaniem samocelowym. Stanowią tylko widomą powłokę niewidomego procesu od-życie-wistniania się*^[32]. Asceza jest więc jurodiwemu niezbędna do wypełniania swojej funkcji. Obaj nasi bohaterowie są ascetami. Adam świadomie odrzuca dobra materialne i wybiera samotność; mieszka w pomieszczeniu przypominającym bardziej piwnicę czy nawet jaskinię – miejsce odosobnienia. Chętnie przyjmuje dary (przyniesione przez Marka dżinsy) i wita gości, ale odmawia powrotu do świata, od którego przymusów się uwolnił. Ascetą jest także Oskar: o jego codziennie potrzeby dba raczej Galerniczka niż on sam. W jednej ze scen zasypia z papierosem, o mało nie doprowadzając do samospalenia, co nie wzbudza w nim jednak większych emocji. Ta scena to zapowiedź przyszłej śmierci bohatera, ale także zobrazowanie jego stosunku do ciała, które raczej wiedzie do wyższego celu, niż jest celem samo w sobie. Artysta umiera w akcie ostatecznego performance, ale jego ciało przemienione w rzeźbę staje się obiektem współczesnego kultu, co może prowadzić do kolejnej konfuzji widza, a propos statusu przedstawianego obrazu ^[33].

Kolejną ważną cechą wyróżniającą jurodiwego jest kwestia języka, a konkretnie: znaczące staje się jego milczenie, które (...) stanowi przede wszystkim najbardziej wymowny znak obcości i rozmyślnego wyobcowania. *Nikt nie jest większym odmierńcem w rozgadany na zabój świecie aniżeli milczący. Związka że niemota – podważająca sens gadaniny, urągająca rozgadanemu światu – powzięta jest tu z rozmysłem. Milczenie stanowi oznakę nawiedzenia przez kogoś skądinąd, spoza tego świata. Akt poświęcenia świata przebiega w milczeniu. Trzeba jednak pamiętać, że milczenie jako ów „język idealny” ma tu – na mocy wciąż obecnego paradoksu – umowny charakter, ponieważ może objawić się tylko w gwałnym świecie, w gadaninie tłumy, która jest naturalnym żywotem jurodiwego* ^[34]. Adam co prawda nie milczy, ale z kolei szuka nowego sposobu porozumiewania się ze światem; odnajduje go w autorskiej muzyce, która w najważniejszych momentach zastępuje mu słowa i pozwala na najpełniejsze wyrażenie własnej tożsamości. Z kolei teatr ubogi odrzuca kostium i scenografię, zmieniając akcenty teatralnego spektaklu. Oskar milczy z rozmysłem wyjątkowo często – w obecności Kolekcjonera sztuki, ale i w obecności dziewczyny. Milczy przy toż umierającego Mistrza. Milczy w domu Najdroższego – zamiast mówić, woli działać, podobnie jak jurodiwy wybiera ruch jako drogę do osiągnięcia swojego (duchowego) celu. Milczenie i śmierć pojawiają się także wyjątkowo często jako tematyka jego prac umieszczonych

w filmie. Milczenie zestawione z figurą jurodiwego ukazuje swoją moc – jako wehikuł pomiędzy światem materialnym i duchowym nakłania do refleksji i chwilami wręcz zmusza do interakcji. Śmierć staje się w przypadku Oskara milczeniem ostatecznym, drogą bez odwrotu.



Mistrz (Zbigniew Warpechowski) i Oskar Dawicki

źródło: Wajda Studio

I jeszcze jedna rzecz: cel tych wszystkich działań. Czemu to wszystko służy? *Obecność – przybycie, nawiedzenie – jurodiwego nie jest zwiastowaniem obcości, która kiedyś przybędzie. Jest jej epifanią oraz znakiem, że wszelkie zabezpieczenia przed inwazją nie dają żadnej gwarancji ochrony. Jurodiwy przybywa ze strony najmniej spodziewanej. Jako że – wbrew pozorom totalnej „zewnątrzności” – „od środka”. Jest tylko widowym pojawem niewidomego dla nas samych, lecz skrywającego się w nas pod naskórkiem każdego dnia i każdej nocy jurodstwa. Dziwując się jurodiwemu, dziwimy się samym sobie. Dziwimy się własnemu przywiązaniu do miejsc i czasów, do próżnej uzurpacji, by być inaczej, niż bywać*[35]. Jurodiwy miał więc do odegrania pewną doniosłą społecznie funkcję, ważną dla każdego, kto się z nim zetknął indywidualnie, wychodzącą poza ramy materialnego świata. Zarówno Adam, jak i Oskar wytrącają świat, w którym żyją, z jego codziennych, tymczasowych przyzwyczaję. Funkcjonując w społeczeństwie, jednocześnie stają przeciwko niemu. Jak w przypadku jurodiwego zagrożenie przychodzi od środka.

Wbrew pozorom jurodiwy ma jednak mimo wszystko ograniczony dostęp do Boga: *Naśladować Chrystusa niepodobna. Można jednak próbować bez wytchnienia wtrącać świat w bojażń i drzenie, jakiego zaznał wieki temu. Ba! przypominać bez ustanku, że owa bojażń i drzenie jest warunkiem przemienienia świata i człowieka. Oto cel świętej gry szaleńca Chrystusowego. Umieranie dla świata, odczłowieczanie człowieka – gwoli świata i gwoli człowieka przemienionego*[36]. Podobny cel przyświeca obu artystom: Adamowi w aktorskiej, autorskiej kreacji Ryszarda Cieślaka, i Oskarowi – ekranowej personie Oskara Dawickiego. Powtórzmy raz jeszcze: *wtrącać świat w bojażń i drzenie* to warunek konieczny przeobrażenia i duchowej przemiany. W każdym innym przypadku jurodiwy podważa sens swojego istnienia.

Rekolekcje i *Performer* swoją tożsamościową specyfiką przekraczają ramy czasów, w których powstały, oba są w dużym stopniu, co starałam się udowodnić w tekście, filmami pionierskimi. Być może w obu przypadkach można bardziej pochylić się nad ich związkami z teatrem, cielesnością czy sztukami wizualnymi – to jednak zadanie dla kolejnych interpretatorów.

Współcześnie *Performer* ma dodatkowe wsparcie w postaci zwrotu kinematograficznego, nowej jakości w polskim filmie fabularnym, na co nie mógł liczyć Leszczyński w latach 70. Ukazuje sztuki wizualne w studium kryzysu: nie tylko stary Mistrz umiera, ale odchodzi także jego wierny uczeń. W *Rekolekcjach* wybór duchowej drogi zapewnia wewnętrzną wolność. My, widzowie, pozostajemy z pytaniami: czy współcześnie wybór drogi sacrum jest jeszcze możliwy? A jeśli nie, to co nam pozostaje? Czy już tylko milczenie?

[1] Tytuł niniejszego eseju zaczerpnęłam z niezwykle wnikliwej, inspirującej książki Cezarego Wodzińskiego Św. *Idiota*. Wszelkie informacje na temat jurodiwego, figury, którą przywołam w dalszej części tekstu, pochodzą właśnie z tej książki. [powrót]

[2] *Kino awangardowego niepokoju. Z Oskarem Dawickim i Łukaszem Rondudą rozmawia Jakub Majmurek*, [w:] *Kino-sztuka. Zwrot kinematograficzny w polskiej sztuce współczesnej*, red. J. Majmurek, Ł. Ronduda, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Warszawa 2015, s. 178. [powrót]

[3] Z rozmowy z Rondudą i Dawickim wiadomo, że na etapie przygotowań do projektu realnego Dawickiego miał zastąpić Dawicki odegrany, w którego rolę miał się wcielić zawodowy aktor Mariusz Bonaszewski. Postać ta nazywała się Roland Zugzwang. Tamże, s. 172. [powrót]

[4] Rozwój sztuki performance w Polsce przypada na lata 70. XX wieku. Samo zjawisko jest jednak nieco starsze i bardziej złożone, ale nie ma w tym eseju miejsca na bardziej wnikliwą i szerszą analizę tego pojęcia. [powrót]

[5] Ronduda mówi, że film ten miał być w zamierzeniu obrazem o różnych koncepcjach performance'u: o tej Dawickiego, ale i o tej Zbigniewa Warpechowskiego, który także pojawia się na ekranie. Wydaje się jednak, że tego zamierzenia nie udało się w satysfakcjonujący sposób zrealizować, między innymi dlatego, że niewiele z filmu dowiadujemy się o samym Warpechowskim i jego ideach, zob. *Kino awangardowego niepokoju*, dz. cyt., s. 165-166. [powrót]

[6] Tamże, s. 6. [powrót]

[7] Tamże, s. 20. [powrót]

[8] Tamże, s. 173. [powrót]

[9] Tamże. [powrót]

[10] O Zbigniewie Warpechowskim i jego twórczości można przeczytać np.: <http://culture.pl/pl/tworca/zbigniew-warpechowski> [dostęp: 6.06.2016]. O relacjach pomiędzy poszczególnymi performerami w Polsce pisze szerzej Ł. Ronduda w książce *Warpechowski, Konieczny, Uklański, Bodzianowski. Warpechowski, Dawicki*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Wydawnictwo SWPS Academica, Łódź–Warszawa 2010. [powrót]

[11] Więcej na ten temat można przeczytać np. w biografii Dawickiego pod adresem: <http://culture.pl/pl/tworca/oskar-dawicki> [dostęp: 6.06.2016]. [powrót]

[12] W tym miejscu warto zaznaczyć, że w filmie w niewielkiej roli pojawił się Edward Stachura. [powrót]

[13] Nie znaczy to jednak, że zupełnie nie występuje, żeby przypomnieć najgłośniejszy przykład filmu automatycznego i zarazem autobiograficznego w Polsce, czyli *Wszystko na sprzedaż* Andrzeja Wajdy (1968) czy późniejszą od dzieła Leszczyńskiego, dużo bardziej pod względem formalnym bezkompromisową *Historię niemoralną* (1990) w reżyserii Barbary Sass. Bardziej współczesne przykłady to m.in. *Rewizyta* (2009) Krzysztofa Zanussiego czy *Wąłesa. Człowiek z nadziei* (2013) Andrzeja Wajdy. Twórcy filmu *Performer*, wpisując w tkankę dzieła prace Dawickiego, w specyficzny sposób odwołują się także do tej tradycji w polskim kinie. [powrót]

[14] Ronduda nazywa postać Dawickiego w *Performerze* artystą w depresji, co także może wskazywać na podobieństwo między tymi dwiema postaciami. *Kino awangardowego niepokoju*, dz. cyt., s. 177. [powrót]

[15] Wystarczy przywołać chociażby debiutancki film Krzysztofa Zanussiego *Struktura kryształu* (1969) czy sztandarowe dzieło kina moralnego niepokoju, *Wodzireja* Feliksa Falka (1977), gdzie postać głównego bohatera, karierowicza Lutka Danielaka, granego przez Jerzego Stuhra, została skonstruowana z uczciwym kolegą po fachu Romkiem (Michał Tarkowski). W ciekawy, ale i skomplikowany sposób kontrastuje ze sobą bohaterów, także ze względu na płęć, Agnieszka Holland w *Aktorach prowincjonalnych* (1978). [powrót]

[16] To nie tylko okres kina moralnego niepokoju, ale także przemian w dokumencie filmowym i w nurcie awangardy – czego przykładem wspomniany już wcześniej *Warsztat Formy Filmowej* czy fabularne dokonania Grzegorza Królikiewicza, z którym zresztą kilkakrotnie współpracował Zbigniew Warpechowski jako scenograf jego filmów. [powrót]

[17] W 2014 roku powstał film w reżyserii Karola Radziszewskiego pt. *Książę*, którego głównym bohaterem jest właśnie Ryszard Cieślak. Co ciekawe, *Książę* wywołał dyskusję m.in. na temat własnej tożsamości gatunkowej: ponieważ nie wiadomo, czy jest to dokument inscenizowany, czy raczej fabularyzowany. Reżyser filmu nazywa go spektaklem dokamerowym. [powrót]

[18] <http://culture.pl/pl/tworca/ryszard-cieslak> [dostęp: 15.05.2016]. [powrót]

[19] W tym miejscu warto zaznaczyć, że Grotowski jest także autorem tekstu pt. *Performer* (zob. J. Grotowski, *Teksty z lat 1965-1969. Wybór*, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1990). *Performer* to także tytuł wystawy poświęconej Grotowskiemu i związkowi jego teatru ze sztuką performance, która odbyła się w Narodowej Galerii Sztuki Zachęta w Warszawie w 2009 roku. Wystawie towarzyszyła książka pod tym samym tytułem pod redakcją kuratorów: M. Kuleszy, J. Suchana i H. Wróblewskiej. [powrót]

[20] Być może z tego właśnie powodu film Leszczyńskiego pozostaje do dzisiaj, niesłusznie, niedoceniony; jest dziełem niezwykle konsekwentnym i spójnym, zapomnianym w historii kina polskiego, chętniej i częściej przywoływanym przy okazji artystycznej biografii Cieślaka. [powrót]

[21] W tym miejscu warto zauważyć, że błyszcząca marynarka, odrzucona przez Adama jako atrybut komercji, w twórczości artystycznej Oskara Dawickiego pełni dokładnie odwrotną rolę – staje się kostiumem wykorzystywanym do budowania znaczeń w świecie sztuki. Oczywiście, artysta gra tutaj z powszechnym wyobrażeniem, bazując na stereotypowych skojarzeniach, w toku działań twórczych nadając silnie skodyfikowanemu kostiumowi nowe znaczenia. Być może kolejnym tropem łączącym bohaterów powinna być kategoria trickstera, wybrałam jednak bardziej według mnie oddającą charakter obu postaci figurę jurodiwego. [powrót]

[22] Wodziński podaje, że historię jurodstwa bizantyjskiego w postaci monografii zawdzięczamy Siergiejowi Iwanowi, który wydał książkę na ten temat w 1994 roku. Zob. C. Wodziński, *Św. Idiota*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 19. [powrót]

[23] <http://sjp.pwn.pl/sjp/jurodiwyj;2562405> [dostęp: 7.06.2016]. Wodziński w swojej książce używa przeważnie spolszczonego terminu rosyjskiego: jurodiwy. [powrót]

[24] C. Wodziński, *Św. Idiota*, dz. cyt., s. 38. [powrót]

[25] Być może opisana przeze mnie figura jurodiwego może być pomocna nie tylko przy analizie postaci wybranych bohaterów filmowych, ale stanowić narzędzie użyteczne do przeanalizowania statusu performerów jako takiego. Mnie jednak takie jej użycie wydaje się nieuprawomocnione. Pamiętajmy, że zarówno w przypadku *Performerów*, jak i *Rekolekcji* mamy do czynienia z zapośredniczeniem innych dziedzin sztuki poprzez medium filmu (sztuki performance i teatru). [powrót]

[26] C. Wodziński, *Św. Idiota*, dz. cyt., s. 44. [powrót]

[27] Tamże, s. 44-45. [powrót]

[28] Tamże, s. 49. [powrót]

[29] Historia sztuki performance ma u swoich podstaw tajemniczą śmierć Rudolfa Schwarzkoglera w 1969 roku. Był on jednym z akcjonistów wiedeńskich, który zginął na skutek wypadku, jednak wokół jego śmierci, jako performerów właśnie, narosło wiele legend. [powrót]

[30] A.M. Panczenko, *Staroruskie szaleństwo Chrystusowe jako widowisko*, [w:] *Semiotyka dziejów Rosji*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1993, cyt. za: C. Wodziński, *Św. Idiota*, dz. cyt., s. 53-54. [powrót]

[31] C. Wodziński, *Św. Idiota*, dz. cyt., s. 105. [powrót]

[32] Tamże, s. 108-109. [powrót]

[33] Ronduda w rozmowie z Majmurkiem wspomina, że jedna z pań podczas kolaudacji pytała o to, siedząc obok Dawickiego, czy artysta rzeczywiście nie żyje. *Kino awangardowego niepokoju...*, dz. cyt., s. 177. [powrót]

[34] C. Wodziński, *Św. Idiota*, dz. cyt., s. 139. [powrót]

[35] Tamże, s. 185. [powrót]

[36] Tamże, s. 227. [powrót]

Anna Taszycka: doktor filmoznawstwa. Adiunkt w Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego. Wykładała m.in. w Instytucie Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego, na Wydziale Polonistyki UJ, na podyplomowych Gender Studies w Instytucie Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk w Warszawie, na Gender Studies ISNS Uniwersytetu Warszawskiego, prowadziła

wykłady otwarte na Wydziałach Grafiki i Malarstwa krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. m.in. z Muzeum Narodowym w Krakowie, galerią Bunkier Sztuki w Krakowie, Małopolskim Centrum Kultury „Sokół” w Nowym Sączu, Zachętą w Warszawie. Kuratorka przeglądów filmowych i wystaw. Publikowała m.in. w *Kwartalniku Filmowym*, *Kulturze Popularnej* oraz *MOCAK Forum*.

Św. Performer

Tekst jest analizą porównawczą filmów: *Performer* (2015, reż. Ł. Ronduda, M. Sobieszczęński) oraz *Rekolekcje* (1977, reż. W. Leszczyński). Autorka umieszcza pierwszy z nich w kontekście współczesnego zwrotu kinematograficznego w rodzimym kinie. Specyfiką obu filmów jest przekraczanie granic formalnych: pomiędzy sztuką współczesną (*Performer*) i współczesnym teatrem (*Rekolekcje*) oraz filmową opowieścią o artyście. Rozmyte granice utrudniają recepcję filmów: zarówno dzieła Leszczyńskiego, jak i *Performer*a, w którym tytułową rolę odtwarza artysta sztuki performance Oskar Dawicki, grający niejako samego siebie. Kluczem do połączenia obu filmów jest dla autorki figura jurodiwego. Postacie performerów z obu filmów – czy to w świecie współczesnym oddalonym od wartości duchowych (*Performer*) lub w takim, gdzie nadal się ich poszukuje (*Rekolekcje*) – podążają drogą wyznaczoną przez jurodiwego: ascezy, milczenia, specyficznego traktowania ciała oraz *urągania świata*.

Holy Performer

The text is a comparative analysis of two films: *Performer* (2015, dir. Ł. Ronduda, M. Sobieszczęński) and *Rekolekcje* (1977, dir. W. Leszczyński). The author places the first of them in the context of the modern cinematographic turn in domestic cinema. The specificity of both films consists in exceeding formal limitations: between modern art (*Performer*) and modern theatre (*Rekolekcje*) and feature films about artists. Blurred borders make the perception of both films more difficult: both the work of Leszczyński and *Performer* in which the title character is portrayed by the performance artist Oskar Dawicki, who to a certain extent plays himself. The key to compare the two films is the figure of the holy fool (yurodivy). The performer figures in both films – is it the modern world far away from spiritual values (*Performer*) or the world in which we are still looking for them (*Rekolekcje*) – follow the path previously set by the holy fool: asceticism, silence, specific treatment of the body and *reviling the world*.

Słowa kluczowe: jurodiwy, Oskar Dawicki, performance, *Performer*, *Rekolekcje*, Ryszard Cieślak, Zbigniew Warpechowski, zwrot kinematograficzny.

Keywords: yurodivy, Oskar Dawicki, performance, Ryszard Cieślak, Zbigniew Warpechowski, cinematic turn

Wróć do poprzedniej strony >

AKADEMIA POLSKIEGO FILMU

- › PROGRAMY APF
- › APF ŁÓDŹ
- › APF GDAŃSK
- › APF KRAKÓW
- › APF WARSZAWA
- › APF WROCŁAW
- › WYKŁADOWCY
- › RADA APF

HISTORIA POLSKIEGO FILMU

- › HISTORIA
- › FILMY
- › REŻYSERZY
- › SCENARZYŚCI
- › AKTORZY
- › OPERATORZY
- › KOMPOZYTORZY
- › STUDIA FILMOWE
- › KSIĄŻKI
- › SŁOWNIK FILMU
- › PLEOGRAF
- › ARTYKUŁY
- › ARCHIWUM WYKŁADÓW

ORGANIZATORZY / PARTNERZY KONTAKT

- › GDAŃSK
- › KIELCE
- › KRAKÓW
- › ŁÓDŹ
- › WARSZAWA
- › WROCŁAW
- › REDAKCJA STRONY
- › GŁÓWNY ORGANIZATOR

^ Zwiń

Created by GoldenSubmarine

